

Desigualdad y diferencia en el discurso del arte global

Mariana Eva Cerviño

Resumen

El presente trabajo analiza las propiedades de una zona dominante en el circuito internacional de los años noventa, que permite ser pensada como una unidad discursiva organizada alrededor de la noción de “arte global”. Devenido en un paradigma curatorial, la idea de arte global se planteó a partir de fines de los años ochenta como superadora de la relación asimétrica entre los países centrales y los periféricos. La intención del artículo es explorar cuáles son las propiedades centrales de este discurso, así como cuáles sus potencialidades y sus límites. Lo haremos tomando el caso de la primera exhibición de arte internacional denominada de “arte global”. Se trata de la exposición *Les Magiciens de la Terre*, curada por el crítico francés Jean Hubert-Martin en el año 1989. Observaremos, en un análisis articulado del texto curatorial y de los criterios de selección de los artistas expositores, las huellas del discurso orientalista que han marcado el origen de una serie de exposiciones en donde circularon producciones de países periféricos en los espacios centrales del espacio cultural transnacional.

Palabras clave: Espacio cultural transnacional, Discurso del arte global, *Les Magiciens de la Terre*

Abstract - The International Art Circuit in the Early Nineties. Promises and Limits of the “Global Art”, since the Analysis of *Les Magiciens de la Terre* Exposition

The present paper analyzes the features of a dominant area in the international art circuit since the late eighties and during the nineties, which could be considered as a discursive unity built around the notion of global art. Turned into a curatorial paradigm, the idea of global art was envisioned as an approach that would transcend the asymmetric relationship between central and peripheral countries. This article aims to explore the main features of this discourse, its potential and its limits. We will do so by studying the case of the first international art exhibition of so-called “global art”, the exhibition *Les Magiciens de la Terre*, curated by the French critic Jean-Hubert Martin in 1989. We will observe in an articulated analysis of the curatorial text and the selective criteria of the expositors, the traces of “orientalist” discourse which have conditioned the origin of a series of exposition which circulated productions from peripheral countries in central spaces of the transnational cultural space

Key words: Transnational Cultural Space, Discourse of Global Art, *Les Magiciens de la Terre*

Mariana Eva Cerviño. Argentina. Socióloga. Magister en Investigación en Ciencias Sociales, Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora y docente en el Instituto de Investigaciones Gino Germani, UBA y Carrera de Sociología, UBA. Líneas de investigación: Circulación de arte latinoamericano y argentino en el circuito internacional. Producción y coleccionismo de arte argentino en los años ochenta y noventa. *Ethos* artísticos. Revistas culturales en la dictadura y la post-dictadura argentinas. Sociología del arte y de la cultura. Publicación más reciente: “Sobre la construcción de un *habitus* disidente. Jorge Gumier Maier (1953-1984)”, en: Revista *Trabajo y Sociedad* N° 21, Invierno 2013, 317-336. Universidad de Santiago del Estero. Argentina. ISSN 1514-6871. Bases: Scielo, Latindex, NB Caicyt, Dialnet, Doaj. [disponible: <http://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/21%20CERVINO%20habitus%20disidente.pdf>]. Dirección postal: Conesa 2550. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Teléfono: (54) (11) 4543-2425. Argentina; marianacerv@gmail.com

Marco conceptual

y metodología de análisis

Las definiciones de la cultura suelen ser agrupadas según dos tipos básicos de problemas. Por un lado, aquellas que consideran a la cultura en un sentido amplio, entendida como la dimensión significativa que distingue a lo social. Este sentido antropológico,¹ herencia del romanticismo, es apropiado y reformulado por Raymond Williams, quien se refiere a la cultura como un modo de vida global que enlaza todas las esferas de la vida diferenciando a distintas configuraciones sociales (Williams, [1977] 1997). Es Williams, asimismo, quien contrapone en un principio esta definición a la que define como “humanista”, la que da nombre a un proceso interno en sus medios de acción en la vida intelectual y las artes (1997:28-30).

Sin embargo, existen abordajes que han superando esas definiciones dicotómicas.² Incluso en trabajos posteriores de Williams (1981, 2004),³ tanto como en la sociología de la cultura sistematizada por Pierre Bourdieu, sus modelos de análisis permiten vincular a los bienes culturales en sentido estricto con los grupos sociales más amplios a los que pertenecen los artistas y donde éstos son producidos e interpretados. Es decir que en el espacio restringido de los bienes legitimados como “culturales”, tienen lugar luchas que remiten a la ubicación y trayectorias sociales de los productores y los públicos. Comprendemos así que las diferentes valoraciones entre bienes culturales (en el sentido de artísticos) tienen su correlato en las jerarquías sociales entre las culturas de origen (en el sentido los esquemas clasificatorios que marcan las configuraciones culturales en sentido amplio).

El análisis que proponemos de un circuito específico de circulación de bienes simbólicos como es el del arte contemporáneo internacional,

1. Esta definición proviene del romanticismo alemán, la cual remitía a la totalidad histórica que distingue a un pueblo (*volk*) —encarnación del espíritu nacional— de otros. La noción forma parte de la crítica de ese movimiento filosófico, encabezado por Herder, los hermanos Schlegel y Hegel, a las pretensiones universalistas de la Ilustración francesa (Altamirano y Sarlo, 1978:9).

2. Una descripción de las tradiciones de ambas definiciones y las posibilidades de superar las dicotomías que plantean puede verse en Gutiérrez Domínguez (2009).

3. Por ejemplo, al analizar la “formación Boomsbury”, su particularidad como grupo de intelectuales se define en términos semejantes a los que distinguen configuraciones culturales más amplias, en el sentido de un modo de vida singular compartido. Señala: “Estos valores y hábitos compartidos eran, entonces, de una inmediata relevancia para la formación interna del grupo y para algunos de sus efectos externos. Los mismos que los agruparon íntimamente, pronto les brindaron la sensación autocomplaciente de ser distintos de los otros, los cuales a su vez, podían identificarlos como un grupúsculo. Sin embargo, en este como en otros importantes aspectos, también constituían una de las formaciones avanzadas de su clase” (2004:5).

se encuentra permeado y condicionado por desigualdades históricas y políticas que han marcado las relaciones entre configuraciones de sentido jerárquicamente organizadas que exceden lo específicamente artístico. A través de una valoración desigual de estas producciones, son las culturas de origen —en sentido amplio—, en las que aquéllas tienen lugar, las que permanecen en una posición subordinada desde las políticas curatoriales originadas en los espacios centrales de las naciones centrales.

En este sentido, consideramos que el espacio de la cultura, o de la “alta cultura”, es para nuestro trabajo un lugar de observación de discursos dominantes que tienen la capacidad de reproducir la desigualdad de origen entre distintas configuraciones sociales.

La noción de discurso que propone Foucault, retomada por Edward Said para la construcción del concepto de “orientalismo”, destaca el carácter estructural de las reglas que rigen la valoración de esos elementos, que se imponen a los individuos particulares. En esa línea consideramos que los bienes artísticos, lejos de ordenarse en un espacio neutro de poder, los signos y prácticas que los constituyen se encuentran estructurados jerárquicamente.

El artículo se inscribe en los debates acerca de las condiciones de circulación de bienes simbólicos en el espacio cultural transnacional. Parte de la literatura sobre la globalización ha considerado que ese escenario —surgido como consecuencia de las nuevas tecnologías y sus efectos inmediatos sobre la circulación del capital hacia fines de los años ochenta— habría producido un nuevo ordenamiento de las relaciones entre las culturas locales y entre las culturas de los países centrales y los periféricos. El debilitamiento de los Estados-nación habría habilitado, desde esas perspectivas, un efecto de horizontalidad entre producciones diversas, provenientes de distintos puntos del mundo.

Algunas de las primeras aproximaciones al problema colocaron un énfasis excesivo en la igualación de las particularidades culturales. Algo apresuradamente se definía una nueva etapa histórica marcada por el debilitamiento de los Estados modernos y, por lo tanto, de las sociedades nacionales en beneficio de una “sociedad global” (Ianni, 1996:158) bajo la cual quedaban subsumidas aquéllas instancias locales. Se sostiene desde esas interpretaciones que ante el nuevo paradigma reclamado por la “sociedad global” ciertos conceptos se vuelven obsoletos: “El Estado-nación, por ejemplo, entra en decadencia como realidad y concepto” (Ianni, 1996:163). Incluso si admitía diferentes grados de poder a determinados Estados-nación por sobre otros, existían, para el autor, centros de poder que sobrepasaban a las naciones desafiando progresivamente su hegemonía.

Desde la experiencia latinoamericana, tales pronósticos serían relativizados (García Canclini, 1999, 2004; Ortiz, 1994, 2008) al subrayarse la persistencia de desigualdades y de jerarquías que rigen los espacios de interrelación entre las culturas. Dado que el poder diferencial de los países se trasladaba a las instituciones internacionales donde tienen lugar esos intercambios, mal podían éstas colocarse “por encima” de la primacía económica, militar, política y cultural de las potencias mundiales. Entre otros, García Canclini proponía un desplazamiento desde un paradigma de lo “multicultural”, donde primaba la idea de *diversidad* cultural a uno de lo “intercultural”. Éste último ponía en foco no ya a las culturas particulares en sí mismas sino las relaciones entre ellas, de negociación y conflicto. A partir de una recuperación de la perspectiva bourdesiana, su lectura acentuaba así que esas “diferencias” eran también “desiguales” (García Canclini, 2004:57)⁴ en el mundo globalizado. Renato Ortiz, por su parte, propone definirlo como un “pluralismo jerarquizado” más que como un universo multicultural construido por un conjunto de voces (Ortiz, 2008:110). En la línea de García Canclini, subraya el hecho de que

La diversidad cultural es diferente y desigual porque las instancias e instituciones que la construyen poseen distintas posiciones de poder y legitimidad (países fuertes versus países débiles, transnacionales versus gobiernos nacionales, civilización “occidental” versus mundo islámico, Estado nacional versus grupos indígenas) (Ortiz, *Ibidem*).

Pero, a pesar de esas reservas, en algunos fragmentos de sus trabajos, sin embargo, esos mismos autores parecen compartir una mirada generalizada dentro de la teoría sobre la globalización cultural que han colocado expectativas que hoy aparecen como excesivas en los beneficios de la hibridación cultural promovida por la circulación mayor de los bienes culturales que habilitaba aquel escenario (Ortiz, 1997; Canclini, 2004; Appadurai, 2001).

Para abordar el espacio internacional de circulación de arte, resulta pertinente la propuesta teórico metodológica de Pascale Casanova desarrollada en *La república de las letras* (2001). Allí define un objeto de análisis que es definido como el “espacio literario mundial”: se trata de “un universo centralizado, que habría constituido su propia capital, sus provincias y sus límites, en el que las lenguas se convertirían en instrumentos de poder” (Casanova, 2001:14). Tomando distancia de los trabajos anteriormente citados, la autora señala que el espacio literario mundial, posee una “es-

4. García Canclini apela a la consideración de la cultura como un lugar para observar la producción y reproducción de relaciones de poder que tienen lugar en distintos espacios de las sociedades. La globalización debía ser analizada en términos de las relaciones entre las culturas y/o los grupos, tal como lo propone la teoría multideterminada de las diferencias y las desigualdades formulada por Pierre Bourdieu (2004:56-69).

estructura desigual” y por lo tanto “se opone a la representación pacificada del mundo, designada en todas partes con el nombre de mundialización (o globalización)” (Casanova, 2001:25). Si bien su conceptualización se refiere al universo literario, la perspectiva de Casanova resulta adecuada para comprender las condiciones de circulación de los artistas y las obras que provienen de espacios periféricos en esa “república” que es el circuito de arte internacional.

No se trata sin embargo, de reducir los intercambios que se producen en el escenario internacional del arte a puros intereses económicos y nacionalistas, ya que las luchas que allí se producen tienen por objeto la búsqueda de un reconocimiento específico por parte de los agentes que intervienen, que es el valor literario o en nuestro caso, artístico. Recuperando el concepto de campo de Pierre Bourdieu, la autora destaca la relativa autonomía que tiene ese espacio de circulación de bienes simbólicos. Tampoco son relaciones de pura dominación las que rigen esas relaciones, sino de un espacio donde tienen lugar las luchas por la definición de ese valor específico, que vuelven inestables las relaciones de poder que lo estructuran, permitiendo rupturas de ese orden.

La historia (al igual que la economía) de la literatura, tal como la entenderemos aquí, es [...] la historia de las rivalidades que tienen a la literatura por objeto y que han creado —a fuerza de negativas, de manifiestos, de resistencia, de revoluciones específicas, de nuevos caminos, de movimientos literarios— la literatura mundial (Casanova, 2001:27).

La perspectiva de Casanova permite así una conceptualización del escenario internacional de circulación de arte en términos que consideramos más apropiados con respecto a los que han circulado con mayor frecuencia.

Por su parte, Anna Boschetti (2010) define un “espacio cultural transnacional”, en donde cabe incluir el circuito de circulación de arte. Aunque reconoce los procesos de mestizaje que se producen allí, la autora destaca que, para su abordaje, deben ser consideradas las condiciones que lo hacen posible.

Así, si es verdad que las fronteras son productos de la historia, susceptibles de ser puestos en cuestión por las luchas de las que ellas mismas son objeto, no debe soslayarse la reconstrucción del estado de esas luchas y los efectos de fronteras que, más o menos constituidas, ejercen sobre la realidad, y principalmente sobre las cabezas (Boschetti, 2010:35, mi traducción).

Siguiendo a la autora, es en el estudio de casos empíricos como el que nos proponemos desarrollar, donde debe observarse la dinámicas que caracterizan a cada configuración concreta que tiene lugar en ese espacio de posibles (Bourdieu, 1998:109-187).

Este trabajo pretende contribuir a esos debates a partir del análisis de un caso, al que comprendemos como una articulación particular del espacio cultural trasnacional. En la primera parte, definimos el espacio denominado “circuito de arte internacional”. Allí ubicamos una exposición paradigmática del origen del denominado “arte global” en el año 1989: *Les Magiciens de la Terre*. Proponemos el análisis articulado de la política curatorial de la exposición a partir de dos tipos de fuentes. Por un lado, los textos que forman parte del catálogo de la exposición; por el otro, el de las propiedades de los distintos tipos de artistas que componen la exposición. Proponemos, en este sentido, comprender en ambos niveles el criterio de selección que guía a los curadores, según distintas dimensiones de análisis de los grupos correspondientes a la división propuesta por ellos: por un lado, los “occidentales” y, por otro, los “no occidentales”. La intención de este análisis es el de comprender holísticamente los supuestos que se presentan en los textos y que se reproducen a su vez en el “sentido práctico” que orienta dicha clasificación.

Planteamiento

del problema

Durante la década de los años noventa del siglo XX el arte latinoamericano incrementó su presencia internacional por distintas vías. Dentro de un paradigma curatorial influido por el multiculturalismo, se realizaron en algunas capitales de Europa y Estados Unidos una serie de grandes exhibiciones que mostraron un renovado interés por el arte producido en países no centrales. Asimismo, desde la década de los ochenta se sumaron a los grandes hitos del mundo del arte contemporáneo como la Bienal de Venecia o a la Documenta de Kassel, instancias de consagración similares en ciudades de países no centrales. Cada una de las nuevas Bienales se proponía como espacio de circulación alternativo a la corriente central, representada por las ferias de Venecia o Kassel, como también las de Londres o Berlín, entre otras. Tal es el caso de las bienales de La Habana (1983), Estambul (1987), Dakar (1992), Johannesburgo (1995) o Kwangju (1995). Éstas se proponían como “miradas desde la región” (López Anaya, 2003:318), frente a la primacía de los países centrales en el circuito de arte internacional. Tanto unas como otras compartían el declarado propósito de incorporar producciones históricamente excluidas a ese circuito.

En Argentina, la relación del campo artístico local con el circuito internacional pareció plantearse en nuevos términos a principios de los años noventa. Por un lado, debido a cómo se interpretaba en algunos círculos de críticos y de artistas la reconfiguración del circuito internacional en términos de la “globalización del arte” (Camnitzer, 2001; López Anaya, 2003; Pacheco, 2000). Pero también, por las propias condiciones económicas y culturales locales que propiciaban la inserción del país en el mundo.

¿Cuáles eran las condiciones de circulación del arte latinoamericano en el circuito internacional, en este período? ¿En qué consistía, concretamente, la “globalización del arte”? Es decir, ¿cuál fue la especificidad del circuito de arte internacional, desde fines de la década de los años ochenta y en los primeros años de la década de los noventa, en el que se hablaba de un “arte global”?

Las definiciones, los criterios de selección, las ideas que circulan en este espacio, las estrategias de los curadores, y todo lo que determina la manera en que circula el arte en un espacio de hegemonía cultural, como es la corriente central del arte internacional, no surgen evidentemente de decisiones individuales de los actores. Antes bien, un conjunto de conceptos y elementos relacionados, con cierta sistematicidad y coherencia, se impone a las distintas posiciones de enunciación. Así, entenderemos la articulación de todos estos elementos como un *discurso* donde puede observarse como dominante la noción de globalización, el cual se contrapone a un momento anterior donde predominaba la idea de “internacionalización”.

El discurso

del “arte global”

El cuestionamiento de la lectura canónica de la modernidad artística estaba en el centro de los intereses de estas exposiciones-manifiesto de la “llamada postmodernidad”. Distintas exclusiones generadas por ese canon fueron revisadas tanto por los artistas como por los historiadores y teóricos del arte. El mundo del arte corría la mirada hacia los sujetos que ese canon había excluido, y también sobre las producciones que se consideraban ajenas a la influencia de ese canon.

Algo más tarde que la autocrítica de la propia cultura, se dio paso a la consideración de los “otros” de la cultura occidental. La problemática centro-periferia se planteó en nuevos términos. Dio lugar a un espacio de circulación de producciones de países no centrales, conformado por

un conjunto de curadores e instituciones “faro” que proponían distintas versiones de “«exposiciones transculturales», que conciben el espacio expositivo como lugar de coexistencia, cohabitación y diálogo entre artes y culturas dispares”(Guasch; 2000:9).

Aunque formaran parte de un tipo particular de muestras, las exposiciones del período fueron contestándose unas a otras, según el marco en el que era pensado el arte contemporáneo, y en particular el arte global. Es así como, por debajo de las continuidades presupuestas, podemos detectar interrupciones. De hecho, *Les Magiciens de la Terre* fue inmediatamente criticada por una parte de la crítica especializada. Esto no impidió, sin embargo, que coincidieran en considerarla como inauguradora de esta problemática. A continuación trataremos de describir el modo en que se actualizaron las ideas que mencionamos en el comienzo. en una formulación que puede ser fechada, y ubicada, e incluso adjudicada a un autor, su curador, Jean-Hubert Martin.

La muestra, inaugurada en mayo de 1989, fue planteada como un “diálogo entre culturas”. Si bien existieron con anterioridad a ésta otras exposiciones en las que están presentes algunos de los elementos de este discurso, *Les Magiciens de la Terre* es la primera exposición del arte internacional en la que se plantea de un modo explícito la problemática de un arte *contemporáneo global*. La categoría “global” se planteaba allí como una nueva interpretación del arte no occidental –que implicaba una revisión del occidental–, que aspiraba a superar la relación centro-periferia, planteada por el canon occidental moderno. En este sentido, el antecedente más directo con el que discutía era una controvertida exposición realizada en el Museo de Arte Moderno de New York, realizada en 1984, la cual exploraba “la afinidad entre lo tribal y lo moderno, de tal modo que sugería la existencia de normas estéticas universales” (Kasfir, 1992:52).

La ambiciosa exposición tuvo lugar entre el 18 de mayo y el 12 de agosto de 1989 simultáneamente en el Centre Pompidou y en el Grande Halle-La Villette. Se enmarcó en la conmemoración del bicentenario de la Revolución Francesa. Hubo esmero por parte de los curadores Hubert-Martin y André Magnin en diferenciarse de antiguas exposiciones coloniales de culturas exóticas, y en virtud de ese distanciamiento tomaron algunos recaudos. El catálogo libro de casi 300 páginas (Martin, 1989), de tapa dura y formato tipo tabloide que acompañaba la exposición, contenía importantes textos de intelectuales de referencia, anteceditos por un recorrido histórico. Se mostraban imágenes de los estereotipos que utilizados por Hollywood para representar al “otro”. Superproducciones con escenografías kitsch,

marcadas por las modas de época, en donde las estrellas posan junto a grupos caracterizados de aborígenes de diverso origen. Frente a lo ridículo de esas imágenes, se marcaba un contraste. En ensayos elaborados para la muestra, aunque antes de su montaje final, los distintos autores y especialistas tomaban posición frente a la representación occidental del otro, anteriores al hito histórico que significaría la exposición que prologaban.⁵

De distintas maneras todos los textos incluidos en el catálogo mencionan la distancia entre la postulación de una muestra de arte global y el colonialismo cultural con el que occidente se había acercado al resto del mundo exotizándolo. Pero además, como señalamos, “globalización” implicaba una distancia con respecto a la anterior idea de “internacionalización”. Mientras que esta última palabra designaba la extensión de un mismo patrón estético a todos los países del mundo, evaluando lo artístico desde un mismo canon —el canon occidental, y más específicamente el modernista—, ahora el escenario internacional del arte se quería presentar como sin centro, y se buscaba anular las jerarquías estéticas y culturales heredadas. En definitiva, el arte global pretendía anular la propia distinción centro-periferia.

El primero de esos textos es el prefacio al libro, escrito por el curador principal de la muestra, Jean Hubert- Martin. Los esfuerzos anti eurocéntricos fueron explícitamente remarcados en el texto principal de la muestra. «La multiplicación de las imágenes del globo terrestre es uno de los síntomas del estrechamiento de las comunicaciones y los nexos, mediáticos y personales, entre los hombres del planeta» (Martin; 1989:8).

La revolución de las comunicaciones permitía achicar las distancias entre puntos bien distantes. Los nexos podían ser ahora personales, o bien, como afirma Martin, “mediáticos”. El antecedente que mencionaba en el texto era una muestra realizada por el artista Filliou en el mismo Pompidou, donde se evocaba por distintos medios la cultura dogon. Sostenía un paradigma que se proponía era alternativo a las mencionadas exposiciones de lo “exótico”, pero también, y sobre todo, se contraponía al modelo del arte “internacional”, paradigma que se extendía desde el modernismo hasta entonces. Mientras que aquel vinculaba apenas los centros principales de los países desarrollados, la situación actual era propicia para una muestra tan

5. A continuación del prefacio, componen el catálogo una serie de ensayos. El primero es de Aline Luque, “Il visiteur qui cherche les sens? – Joue à revenir sur se spas”. A continuación: “True stories, ou carte de monde poétique”, de Mark Francis. En tercer lugar, el texto del co-curador de la muestra André Magnin, que se titula “6° 48’ Sud 38° 39’ Est”. Todavía cinco ensayos más: “La planète tout entière, enfin...”, de Pierre Gaudibert; “Ouverture du Piège: léxposition postmoderne et “Magiciens de la Terre” de Thomas Mc Evilly; “Hybridité, identité et culture contemporaine” de Homi Bhabha, “Ravissantes Peripheries” de Jaque Soullillou; y finalmente “L’Autre, le grand alibi”, de Bernardo Marcadé. Estos textos preceden la sección de las reproducciones de las obras acompañadas por breves biografías de los artistas.

abarcadora como nunca antes había sido posible. En los hechos, podía ahora incluirse a artistas y no artistas, latinoamericanos, africanos y asiáticos, junto a europeos o norteamericanos, todos ellos en un mismo nivel, en una misma exposición. En un espacio ilimitado, la estratificación entre lugares se desvanecía. La idea de “globo” alude en principio a un orden espacial esférico en donde las modernas divisiones entre Sur y Norte, Occidente y Oriente parecen reconfigurarse, siendo todos los puntos equidistantes al centro invisible. E implica también la ausencia de cualquier determinación física. Nada podría afectar a un flujo de informaciones electrónicas, que median las relaciones entre culturas. El diálogo entre culturas distantes no aparece entonces interferido por los kilómetros, y esta nueva situación impone que las relaciones entre personas imiten esta ausencia de estratificación espacial y superen la lejanía simbólica tanto como la espacial. La nueva configuración del espacio reclamaba una reconsideración del tiempo. La falta de limitaciones en el espacio se conjugaba bien con la noción de *contemporaneidad*, omnipresente en el texto del catálogo. Proponer la contemporaneidad de las culturas tenía la intención de cuestionar la teleología del progreso indefinido, propia, en esta interpretación, de la Modernidad, y junto con ella la estratificación de las naciones entre muy, poco, o nada “desarrolladas”. Se hacía posible ahora el deseo que le había confiado en 1983 el artista Filliou, de realizar una “exposición realmente internacional” (Guasch; 2000:348).

Desde el título elegido, la muestra intentaba producir un desplazamiento del logocentrismo occidental. Evitaba la denominación *Arte* para nombrar objetos que sin embargo poseían, a criterio del curador, las propiedades atribuidas comúnmente a las obras de arte.

El término “magia” es el que más corrientemente se emplea para calificar la influencia intensa e inexplicable que el arte ejerce. Lo consideramos apropiado en la medida en que se evitaba así en el título la palabra “arte”, que habría etiquetado sin más las creaciones procedentes de sociedades que desconocen este concepto (*Ibid.*:8)

En los hechos, no era tanto que las sociedades de pertenencia de los participantes no conocieran la palabra, sino que en realidad, los curadores estaban interesados en otro tipo de objetos, a los que calificaban de “no occidentalizados”.

Todos estos objetos, de aquí o de fuera, tienen en común la posesión de un aura. No son simples objetos o útiles de valor funcional y material. Están destinados a actuar sobre la mente y las ideas de las que son fruto. Son receptáculos de valores metafísicos. Trasmiten un sentido (Martin, 1989:9).

Jean-Hubert Martin partía de una clave interpretativa lo suficientemente amplia como para funcionar como un denominador común capaz de ordenar objetos tan heterogéneos. Dos propiedades cumplían esa función: la magia y la contemporaneidad. La primera de ellas permitía remontar el “aura de los objetos” a una percepción pura. Suspender la razón moderna. Recuperar una apreciación de los objetos no mediada por el proceso de secularización mediante el cual el arte ha devenido una institución separada del ámbito de la religión. Ese lugar *pre* - o *post*- moderno permitía a la sensibilidad del espectador abordar las obras más allá del canon occidental.

La contemporaneidad era, en cambio, una propiedad mucho más precisa de los objetos de la muestra.

Sin embargo, la idea de indagar la creación en el mundo de hoy podía consentir el planteamiento de una exposición sólo con autores no occidentales, a sabiendas de que la existencia del arte en nuestro medio es indiscutible. Pero eso habría sido tanto como insistir en poner a aquellos creadores en un gueto, en una categoría etnográfica de supervivencia arcaica salida de las exposiciones coloniales, cuando lo que importa es afirmar su existencia en el presente (*Ibid.*:10).

Si el término *arte* era problematizado por la inclusión de sociedades pre modernas, lo *contemporáneo* estaba garantizado por las instituciones involucradas en la muestra, espacios de circulación claves del mundo del “arte contemporáneo”. Fue afirmada por la selección de artistas “occidentales”, figuras consagradas del “arte contemporáneo”.

Las huellas del orientalismo

en el discurso del arte global

Sin embargo, pese a al énfasis en cuestionar las jerarquías valorativas entre “culturas”, coherentes con esta concepción temporal, Hubert-Martin reordenó las tradicionales clasificaciones de un modo arbitrario y problemático, que contradecía sus intenciones explícitas. Por un lado, porque, como veremos, la misma división Oriente-Occidente supone ya una serie de construcciones heredadas de los discursos que Hubert-Martin pretendía haber dejado en el pasado. Ignorando la larga historia de hibridación cultural que produjeron tanto la hegemonía occidental en el mundo, como las grandes olas migratorias hacia occidente, se insistía en encontrar dos identidades claras y distintas. Tal división guió el proceso de selección de los participantes, y por lo tanto la muestra reflejó, siguiendo la definición de Said, un sesgo orientalista (Said, 2006). Para construir la pureza de

ambos grupos se utilizaron criterios diversos para la selección de unos y otros. Como analizaremos a continuación, el punto de vista de los curadores unificó bajo el concepto “no occidental” producciones bien distintas. La selección ratificó la hipótesis de la diferencia cultural reproduciendo sin querer los prejuicios del discurso que se intentaba poner en cuestión.

La división entre Oriente y Occidente es la operación que define, para Edward Said, el discurso orientalista. Una vez que se ha trazado, una serie de supuestos se imponen como una huella marcada, a todo lo que se diga sobre un objeto así delimitado. En principio se instaaura como enunciador una conciencia occidental soberana que se coloca en posición de exterioridad con respecto a Oriente, para luego decir algo (2006:27). Trazada la división entre Occidente y Tercer Mundo, la diferencia entre esas “dos culturas” se caracteriza como de una persistente incomensurabilidad.

Si era necesario el diálogo entre culturas, era porque se quería mostrar lo radicalmente dispar. Es así como quedaron establecidos dos grupos, cuyos criterios de construcción eran poco claros. El “Tercer Mundo” aparecía recurrentemente confundido como la “cultura no occidental”.

La idea generalmente admitida de que no hay creación en las artes plásticas fuera del mundo occidental o del mundo fuertemente occidentalizado ha de incluirse entre los residuos de la arrogancia de nuestra cultura. Por no mencionar aquellos que siguen pensando que, porque poseemos una tecnología, nuestra cultura es superior a las demás; incluso a cuantos declaran sin ambages que no hay diferencia entre las culturas, suele costarles bastante aceptar que las obras procedentes del Tercer Mundo puedan ponerse en pie de igualdad con las de nuestras vanguardias (*Ibid.*:8).

De un lado, entonces, quedaban “nuestra cultura” y “nuestras vanguardias”. Del otro, el “Tercer mundo” y “sociedades que desconocen la palabra arte”.

No sólo partes del texto contradijeron los propósitos manifiestos de la muestra. Los criterios que guiaron la selección de los artistas no hicieron más que actualizar una concepción de la diversidad cultural ciertamente cristalizadora. El intento de superar el pasado etnocéntrico se vio opacado por la aparición indeseada de elementos de esa ideología visibilizados en la propia muestra. La huella del orientalismo se reveló también en la selección de los artistas que participaron en la muestra.

Si bien los expositores no fueron explícitamente asignados a esas categorías por los curadores, aparece en el texto principal del catálogo, la diferencia conceptual entre artistas “occidentales”, por un lado, y “no

occidentalizados”, por el otro. Debido a lo arbitrario de la división, desconocemos quiénes eran, para los curadores, unos y otros. Sin embargo, consideramos pertinente para el análisis de la muestra, partir de esa división como eje principal de la selección de los artistas.

Agrupando los casos a partir de una serie de regularidades que aparecen en las dimensiones que queremos observar, construimos dos grandes conjuntos que dividen al total de artistas en partes similares. Los grupos responden a la división conceptual que guía la exposición, que es la división de los expositores en occidentales y no occidentales. Tomaremos estas agrupaciones como hipótesis analítica, independientemente de los criterios de los curadores, ya que no podemos tener acceso a ellos.

A partir de la interpretación del texto, colocamos entonces del lado de los no-occidentales a todos los expositores que hubieran nacido y se hubieran formado en el “oriente geoGráfica”, es decir Asia, África y Oceanía, más aquellos que hubieran nacido en los países del llamado “Tercer mundo”. Por esta razón colocamos a América Latina⁶ y el Caribe, en esta categoría. Consideramos el lugar de origen no sólo como el lugar de nacimiento, sino también de formación y de residencia, hasta el año de la exposición (1989). En la categoría “occidentales”, por el contrario, ubicamos a quienes hubieran nacido en Europa, Estados Unidos, y Canadá, descontando la región del Gran Norte donde existen reservas de aborígenes.⁷ Sumamos en este grupo a los expositores que aun sin haber nacido allí, vivían en estos países en 1989, año de la exposición. Dentro del segundo grupo cabe hacer una distinción. Por un lado hemos incluido en él a artistas que han nacido en Europa Occidental y en Estados Unidos. Pero también comparten las principales propiedades con este grupo, los que han desarrollado el tramo principal de su carrera en alguno de estos países. Para estos casos tomamos como indicador que vivieran en “Occidente” durante el año de la exposición: 1989. Por lo tanto se mantiene en los cuadros esta división entre nativos y residentes, ya que consideramos que existen diferencias entre ellos que pueden resultar significativas. Esta categoría de artistas que han emigrado de sus países de origen, tomados como grupo diferenciado de los occidentales nativos, se adaptan bien a la definición de artistas globales. En la mayoría de los casos sus respectivas obras tematizan el encuentro entre

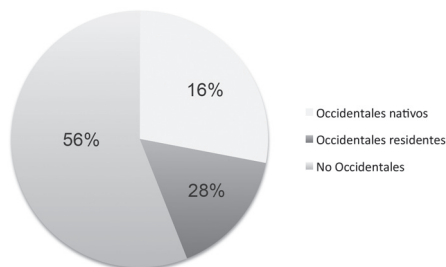
6. La categoría “América Latina” abarca América del Sur y América Central. Se justifica porque es un agrupamiento ya existente dentro del circuito de arte internacional. Consideramos que la categoría “Caribe”, que suele ser ubicada en el conjunto “América Latina y El Caribe”, se justifica mantenerla aislada, dada la influencia de la cultura afro en Haití, lugar de origen de los expositores de esta categoría.

7. Por esta razón en los cuadros de datos se aclara América del Norte No Occidental, y Canadá No Occidental, para distinguir así a las sociedades no occidentalizadas que habitan estos territorios.

su cultura de origen y la de los países de recepción, o bien trabajan directamente con elementos que aluden a sus orígenes diversos. Esta condición hacía que esta categoría de artistas fuera potencialmente significativa para esta muestra. Sin embargo, como puede verse, no sólo cuantitativamente fue relativamente menor, sino que el mismo concepto de la muestra, que destacaba en última instancia los casos puros (occidentales, por un lado, no occidentales, por otro), subestimó sus rasgos de hibridación y acentuó las pertenencias culturales “fuertes”.

Por el tipo de trayectoria, y porque sus propiedades se acercan más a los occidentales que a los no occidentales, consideramos que este grupo puede tomarse como una sub categoría del grupo “occidentales”. Podrá observarse en la dimensión “grado de consagración”, que según los indicadores que he seleccionado para medirla, éstos se encuentran homogéneamente distribuidos entre todos los artistas, sin notarse una alteración en los datos como causa de la inclusión de los “residentes”. Es decir, el grado de consagración no varía en forma sustantiva entre occidentales “nativos” y “residentes” (Gráfica 8). Es por ese motivo que en las Gráficas subsiguientes aparecen ambos sumados en la categoría “occidentales” (Gráfica 1).⁸

Gráfica 1
Expositores occidentales y No occidentales

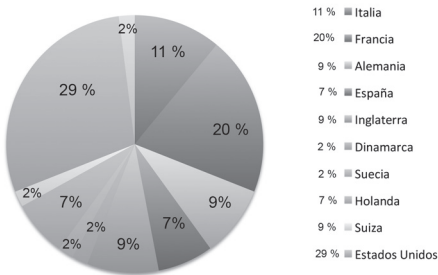


Tomando entonces esta distribución, la categoría Occidente, quedó así representada por unos pocos países, claramente “centrales” (Gráfica 2). Entre ellos, una esperable mayor proporción de franceses se compone por una mitad de nacidos en territorio francés y la otra de residentes (en realidad 5 nativos contra 4 inmigrantes: Cuadro I). También existe una alta recepción de artistas migrantes en Estados Unidos (5 inmigrantes y 7 nativos); Holanda (3 inmigrantes, ningún nativo). Por lo demás, la representación de los artistas por países respeta la tendencia del circuito internacional, con un pequeño sesgo, como decimos, a favor de Francia.

8. Puede consultarse en el Anexo 1 el Cuadro II los países de origen y residencia de todos los artistas.

La Gráfica que corresponde a los expositores no occidentales muestra, en primer lugar, una mayor dispersión de los casos. Mientras que la categoría “Occidente” se ve representado por artistas que provienen de 11 países, que pertenecen a 2 continentes (América del Norte y Europa), “No occidental” se compone de 31 países, que corresponden a 6 continentes (África, Asia, Medio Oriente, Australia, América del Norte, América Latina –Central y del Sur– y el Caribe) (Gráfica 2).

Gráfica 2
Expositores occidentales por país de origen



La causa de una mayor amplitud para la representación de las producciones “no occidentales” es que eran éstas las que le daban el carácter a la muestra. De este modo, más que cuestionar el propio canon occidental, parecía reforzarse su univocidad por contraposición a “los otros”. Hubert-Martin se proponía rescatar estas producciones de la oscuridad y hacerlas

visibles para el mundo del arte contemporáneo (occidental), otorgándoles, al fin, su merecido status. El hecho de incluir como contemporáneas las producciones de “culturas primitivas” se presentaba como una política curatorial innovadora, con respecto a los profesionales de los museos de antes. Este párrafo es un buen ejemplo de la relación entre este nuevo tipo de exposiciones, el discurso de la globalización cultural, y el nuevo rol que asume del curador, que se analizó anteriormente.

A la hora en que, pese a todo, nos enfrentamos a manifestaciones de arte arcaico o de arte primitivo al de hoy, nos empeñamos en relegarlas a una categoría de supervivencia de tradiciones ancestrales completamente anacrónicas. Les atribuimos el valor de reminiscencias de otros tiempos. El calificativo de “contemporáneo” se les niega, como si sus autores no estuvieran vivos, como si fuesen fantasmas redivivos de viejas civilizaciones enterradas para siempre (*Ibid.*:9) (Gráfica 3).

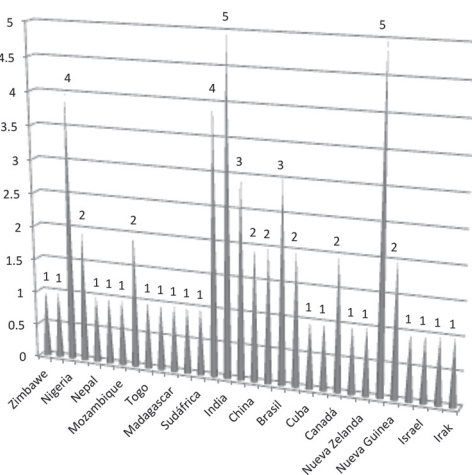
El peso de las distintas nacionalidades de los artistas “no occidentales” es un indicador del peso simbólico de cada uno de los países en la definición histórica de “Oriente” que, desde la perspectiva de Said, heredaron de la historia de Francia los curadores franceses. Ya que, como afirma Said, Oriente no es meramente una idea, un imaginario, sino la manifestación de una relación de poder en la cual Occidente domina, efectivamente.

Oriente fue orientalizado, no sólo porque se descubrió que era «oriental», según los estereotipos de un europeo medio del siglo XIX, sino también porque se podía conseguir que lo fuera –es decir, se le podía obligar a serlo (2006:25).

Es así como la idea sobre Oriente varía entre los principales países que han producido y sostenido el discurso orientalista, Inglaterra (y luego Estados Unidos) y Francia. En efecto, podemos observar que el peso de África en la categoría de los “No occidentales” habla, desde luego, no de lo terriblemente lejano, sino, al contrario, de lo cercano y conflictivo, tal como ocurre con el caso de África para Francia, en términos de políticas culturales y de corrientes migratorias. Así, vemos que el “otro” para Occidente no es una abstracción, una idea general y arbitraria, sino que el contenido de ese otro está determinado por una relación histórica que ha hecho necesaria una representación, una imagen que permitiera mediar en el conflicto, hacerlo manejable.

Siguiendo, sin quererlo, la huella orientalista, los curadores partieron hacia puntos distantes con la intención de encontrar a Oriente, y lo hallaron. El largo período de preparación que demandó la muestra y la considerable cantidad de recursos que se destinaron a la búsqueda y selección de los expositores en todo el mundo, es impensable sin la presencia necesaria del Estado Francés en el apoyo a tamaña empresa. Este interés, como dijimos, se enmarca en la imbricación entre las políticas culturales llevadas a cabo por instituciones artísticas oficiales y determinadas políticas curatoriales de la corriente principal, tal como analizamos en la primera parte del trabajo. El co-curador de la muestra, André Magnin, en persona, fue a encontrar lo que buscaba a puntos remotos bien diversos.

Gráfica 3
Expositores No occidentales por país de origen



Encontró así a monjes tibetanos, artesanos ligados a las artes funerarias, adoradores de los dioses Vudú, familias de artesanos de la región mexicana de Oaxaca. Había, además, entre ellos, niveles educativos muy diversos. Artistas autodidactas junto a artesanos, o aborígenes junto a artistas de trayectorias educativas formales, en instituciones del Tercer mundo, pero evidentemente occidentales. Esta red no dejó tampoco afuera a la esfera privada, ya que André Magnin, a su regreso del viaje, y con posterioridad a la exposición en el Pompidou, trabajó como curador de una importante colección comenzada a instancias de *Les Magiciens de la Terre*, y con la mayoría de los artistas que habían presentado sus trabajos allí, en muchos casos por primera vez. Así, en su doble carácter de curador institucional y privado, Magnin cerró el círculo que anteriormente describiéramos. La colección de “arte africano contemporáneo” que ayudó a formar pertenece al italiano Pigozzi y ha inaugurado un nuevo sector del mercado del arte internacional.⁹

El criterio de los curadores para seleccionar a los artistas de uno y otro grupo fue bien disímil. Indiscutidamente consagrados, los primeros conformaban un grupo homogéneo. Este grupo ilustra prolijamente la más hegemónica de las configuraciones del “arte contemporáneo internacional”. El segundo grupo, en cambio, se caracterizó por la heterogeneidad de sus integrantes. Artistas, monjes y artesanos provenientes de los puntos más distantes del mundo, nóveles y popes, cuya unión estaba dada sólo por la negativa. En efecto, lo que les dio entidad no estaba dado por sus propias características, sino porque frente a ellos se cerraba otro colectivo cuya identidad estaba, a sus ojos, asegurada.

Así, del total de países que hemos ubicado en la categoría “No occidentales” (31), un 42% pertenece al continente africano, porcentaje que asciende a 45% si incluimos a Haití.¹⁰ El resto se reparte, más o menos, regularmente entre Asia (13%), América Latina (13% incluyendo del Sur y Central), Oceanía y Medio Oriente (9.6% cada uno), Reservas aborígenes de América del Norte (6.45%) y Europa del Este (3.2%).¹¹ Si en lugar de sumar los países observamos a los artistas como unidades de análisis, el sesgo a favor de la cultura africana se confirma.¹² Del total de artistas no occidentales, un 32% proviene de países africanos, 39% si sumamos a los artistas haitianos. La paridad observada entre el número de países del continente asiático y el número de países latinoamericanos no se repite al

9. Pertenecen a esta colección Cyprien Tokoudagba, Seni Awa Cámara, Kane Kwei, entre otros.

10. Los artistas que fueron elegidos en Haití poseen una total influencia de la cultura Afro. Son en su totalidad artesanos ligados al culto Vudú

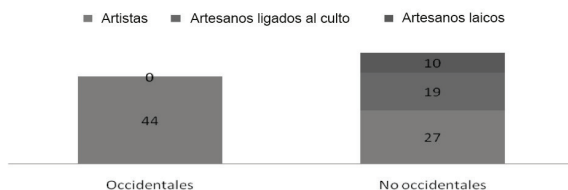
11. Porcentajes calculados con base en el Cuadro I anexo.

12. *Idem*.

observar la cantidad de artistas. Ya que la cantidad de artistas latinoamericanos que participaron en la muestra son apenas 7 (12.5%), algo menor incluso al porcentaje de expositores provenientes de Oceanía que representan un 14.28% del total. Mientras que, como decíamos, los asiáticos son 12, lo que significa un 21% del total de artistas no occidentales.

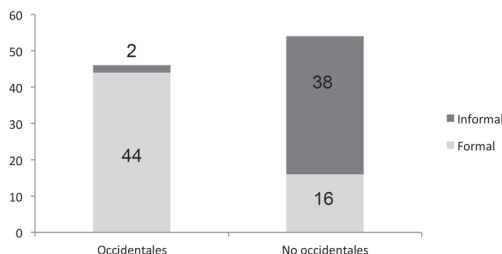
Observemos entonces cada una de las otras dimensiones en las cuales pueden observarse las diferencias de criterio.

Gráfica 4
Expositores occidentales y no occidentales por ocupación



La Gráfica 4 muestra que, mientras en el caso de los occidentales eran todos ellos artistas de carrera (muy consagrados, como veremos), esto no es así en el grupo de los no occidentales. Por su voluntad de eludir la mirada occidentalizante, los buscadores soslayaron los propios campos artísticos de cada país y acudieron así a una variada gama de “productores” de objetos variados. Así, por ejemplo, en el caso de Latinoamérica, fueron convocados desde Cildo Meireles, artista reconocido por el campo del arte brasileño e internacional, hasta Felipe Linares, maestro artesano productor de alebrijes, artesanía común en la región de Oaxaca (Martín, 1989). Aunque obviamente también existen artesanos en las capitales del primer mundo, estos no fueron representados en la exposición (Gráficas 4 y 5).

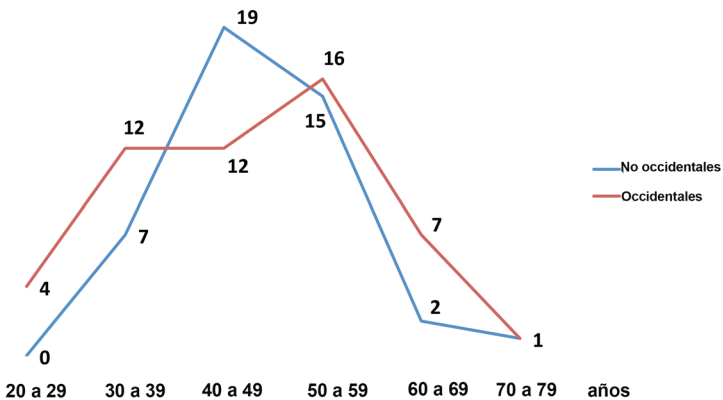
Gráfica 5
Expositores por tipo de formación



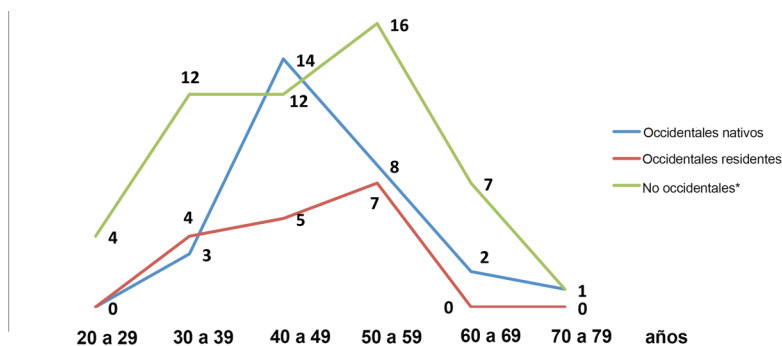
La Gráfica 5 que representa la distribución por tipo de formación apunta en la misma dirección. Mientras que en el grupo de los occidentales la casi totalidad de los artistas se han formado en instituciones de educación formal de arte, en el caso de los no occidentales, la proporción de artistas con educación formal y los autodidactas se invierte. Y también en este caso, como en los anteriores, el grupo está compuesto por elementos de diverso tipo, por contraposición al grupo de occidentales cuyos componentes son similares.

La siguiente Gráfica, la 6, muestra que la edad de los artistas de uno y otro grupo permite marcar una diferencia entre ambos grupos. Por un lado se observa una mayor homogeneidad del grupo de los occidentales, propiedad que se repite una vez más. En este sentido puede observarse en la Gráfica una significativa concentración de los artistas en el grupo de 40 a 49 años. Es así como en esta categoría, de 28 artistas que son los “nativos occidentales”, 14 pertenecen a este rango de edad. Si consideramos a quienes residían en estos países en el momento de la exposición, sumaremos 4 que han nacido en esa década. En total, un 64% de los artistas occidentales tenían entre 40 y 49 años en el momento de la exposición. Esto se debe a que sus trayectorias biográficas se encuentran reguladas por la pertenencia a campos artísticos interconectados que hacen que las estrategias exitosas, adaptadas en cierto sentido a las demandas del circuito del llamado “arte contemporáneo internacional”, presenten “etapas” notablemente similares.

Gráfica 6
Expositores por grupo de edad I



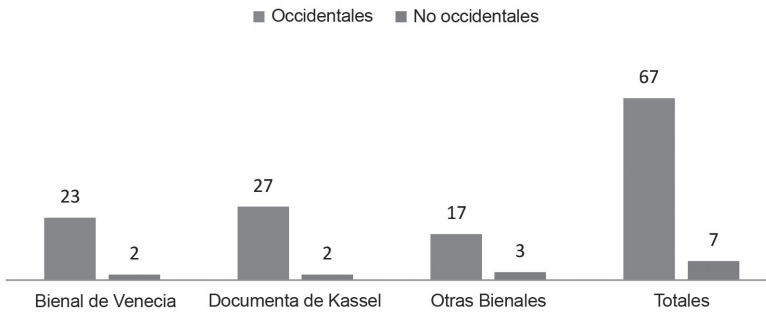
Gráfica 7
Expositores por grupo de edad II



Por el contrario, en el grupo de los artistas no occidentales, los artistas se distribuyen de un modo más regular a lo largo de una franja etaria, además, más extensa. Es decir, existe en este grupo de expositores una mayor dispersión de los datos, lo cual se debe, posiblemente a que en contraposición al criterio de selección de los artistas occidentales, muy mediado por las estandarizaciones que impone el campo del arte, o los diversos campos interconectados en el circuito internacional, la selección de estos expositores es independiente de las mediaciones de los campos respectivos. Como un modo de escapar a la occidentalización, que a los ojos de los curadores, impone occidente a las producciones autóctonas, los buscadores seleccionaron a los “productores” soslayando las jerarquías culturales de las propias regiones. Esta amplitud se ve reflejada, pues, en los distintos indicadores. Es decir, que la mayor estandarización de los datos en el primer caso, nos habla de trayectorias vitales sistematizadas por las carreras de estos artistas, ciertamente similares. Este dato se complementa con el grado de consagración de los artistas de uno y otro grupo a través del indicador “Participación en eventos internacionales” (véanse la Gráfica 8 y, en los anexos al final, el Cuadro VII).

En los hechos, una serie acotada de eventos marca el pulso de lo que se entiende por “circuito internacional”. Por su alta concurrencia y visibilidad, tanto la Bienal de Venecia y/o en la Documenta de Kassel pueden ser tomados como indicadores de consagración, dentro del circuito internacional que estamos analizando. Funcionan en realidad como cajas de resonancia de tendencias ya instaladas. Los artistas que se presentan ahí tienen una trayectoria larga que es coronada, en cierto sentido por la selección para

participar en ellos. En ese sentido es interesante analizar el modo en que se concentran los indicadores de prestigio en los mismos artistas. Así el número de participaciones por artista es un indicador del mecanismo por el cual, como indica Bourdieu, las instancias de consagración de este circuito, como lo son las bienales internacionales, reafirman su propio prestigio consagrando a los ya consagrados. Por último cabe notar también aquí, que lejos de cuestionar el modelo occidental de “artista contemporáneo”, la construcción de un grupo homogéneo de los artistas más consagrados del circuito, frente a una categoría tan heterogénea de expositores, no hizo más que ratificarlo como una positividad sin fisuras (Gráfica 8).



Conclusiones

El circuito de circulación de arte contemporáneo conformado por las principales instituciones de los países centrales, se articuló desde fines de los ochenta en torno a ciertos tópicos que sincrónicamente o sucesivamente contraponían distintas visiones de ese momento del arte, sus temas de interés, sus estilos. Estos tópicos implicaron diversas políticas curatoriales que determinaban las condiciones de circulación de las obras, y sus lecturas. Dentro de ellos, tiene un lugar destacado las exposiciones inspiradas en la idea de *globalización del arte* o *arte global*.

Entendida como unidad discursiva, la globalización del arte enlazó una serie de elementos. En primer lugar, tal como ha ocurrido con otros mercados, algunos autores señalan la conformación de uno en crecimiento que extiende su demanda hacia nuevos bienes. En segundo lugar, una serie de fenómenos promovieron una simétrica demanda de nuevos símbolos que requerían la apertura del horizonte conceptual del “arte contemporáneo”. En este sentido las ideas que circulan en el mundo del arte tienden a revisar

distintos aspectos del canon modernista. Como parte de la revisión de las bases de la Modernidad, en este caso artística, otro discurso confluyente, en este caso la postmodernidad, propiciaba la reconsideración de las jerarquías estéticas. En tercer lugar, la figura del curador aparece como productor y difusor privilegiado de políticas culturales, a través de las llamadas “exposiciones manifiesto”: mega muestras itinerantes que difunden sentidos del arte en un escenario no siempre armónico. Uno de los tópicos dominantes de fines de los años ochenta hasta mediados de los noventa, en este circuito, fue el cuestionamiento de la hegemonía del canon occidental a través de exposiciones transculturales que intentaban plantear de un modo renovado la mirada de Europa sobre el arte de países no centrales.

A través del análisis de la exposición *Les Magiciens de la Terre*, hemos podido describir algunos de los elementos que definen el discurso del arte global, en una de sus primeras formulaciones, en 1989. Esta exposición plantea, en un espacio central del mundo del arte internacional, la noción de arte global. El curador, Jean Hubert Martin, propone una megamuestra en la que cohabitan producciones consagradas por la corriente principal del arte contemporáneo, junto a otras producidas en países no centrales. El interés en estas producciones se produce bajo la valoración de la denominada “diferencia cultural”, concepto que pertenece a la problemática del multiculturalismo.

Sin que haya sido buscado por los curadores, existen en el discurso del arte global elementos de continuidad con respecto al discurso orientalista, propio de una etapa que se pretende anterior. La organización de la muestra en torno a al eje que dividiría dos matrices culturales, una occidental, otra no occidental implica, de por sí, dos supuestos: una definición sustancialista de la identidad cultural, en segundo lugar la exterioridad de una identidad con respecto a la otra. Ambos son elementos centrales del orientalismo.

Es decir que el contexto de circulación de arte proveniente de países no centrales de comienzos de la década del noventa, está dominado por nociones de la “diversidad cultural”. Este conjunto de nociones intentan marcar una distancia con respecto al modo en el cual Europa, en este caso Francia había mirado las producciones artísticas de otras culturas, que en el esquema propuesto se denominan “no occidentales”, frente a las “occidentales”. Un renovado interés se centra, en este contexto, en la relación de las obra con la identidad cultural de los autores. Presa de algunos de los supuestos del clásico discurso “orientalista”, tal como lo analiza Said, la nueva mirada es, aunque sin buscarlo, presa de una mirada exótica. Esto se debe a la insistencia en determinar una cultura no contaminada por la

occidentalización, por un lado, y luego, a que se intenta encontrar huellas de la “cultura no occidental” en las obras presentadas. Es así como se reproducen estereotipos culturales que ponen límites a la pretendida novedad del arte global, con respecto al “arte internacional”.

Bibliografía

- Alonso, R., 2003. “Avatares de un problema”, en: *Ansia y Devoción, Imágenes del presente*. Buenos Aires, Fundación Proa, 38-50.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (eds.). (1978). *Literatura y Sociedad*. Buenos Aires, CEA.
- Althusser, L. y Balibar, É. (2000). [1967]. *Para leer el capital*, Siglo XXI, México.
- Appadurai, A. 2001. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires, FCE-Ediciones Trilce.
- Basualdo, C. (2000). “Viajes Argentinos”, en: *Revista Lápiz* N° 158-159, Publicaciones de estética y pensamiento, diciembre 1999/enero 2000.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción, Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.
- Bourdieu, P. (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos, elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Aurelia Rivera.
- Bourdieu, P. (2004). *El amor al arte*. Buenos Aires, Paidós.
- Boschetti, Anna (ed.) (2010). *L'espace culturel transnational*. Paris, Nouveau Monde.
- Camnitzer, L. (2002). “El ingreso a las corrientes hegemónicas del arte”, en: *Trama*, Buenos Aires, Fundación Espigas.
- Casanova, P. (2000). *La república mundial de las letras*. Barcelona, Anagrama.
- Danto, A. (1995). “El final del arte”, en: *El Paseante*, número 22-23, España.
- Foucault, M. (1997) [1969]. *La arqueología del saber*. Madrid, Siglo XXI.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, DF, Grijalbo.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México, DF, Grijalbo.
- García Canclini, N. (1998). *La Producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*. México Siglo XXI.
- García Canclini, N. (1999). *La Globalización imaginada*. México, DF, Paidós.
- García Canclini, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados*. Buenos Aires, Gedisa.
- Giunta, A. 2001. *Internacionalismo, vanguardia y política*. Buenos Aires, Paidós.
- Giunta, A. 2000. “Marcas del pasado”, en: *Revista Lápiz* n° 158-159, año XIX, diciembre 1999/enero 2000, 47-64.
- Guasch, A. M. (ed.), (2000). *Los manifiestos del arte postmoderno. Textos de exposiciones, 1980- 1995*. Madrid, Akal.

- Guilbaut, S. (2002). "Musealización del mundo o californización de occidente", en: Seminario internacional *Art Studies from Latin America/Estudios de Arte desde Latinoamérica*, UNAM y The Paul Getty Foundation, Veracruz, México, 24 al 28 de febrero de 2002.
- Gutiérrez Domínguez, L. M., (2009). Apropiações de lo simbólico, en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Vº 30, México, Colima, diciembre 2009. 5-10. [En línea: , consultado 20-07-2013: <http://www.culturascontemporaneas.com/contenidos/1%20Lisette%20Gutierrez%20Introduccion%2030-II%20pp%205-10.pdf>].
- Heinich, N. (2005). *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. París, Gallimard.
- Huysen, A. (2006) [1986]. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, postmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Ianni, O. (1998). *Teorías de la globalización*. México, Siglo XXI.
- Katzestein, I. (2003). "Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los '90", en: *Ramona* n° 37, Fundación Start, Buenos Aires, diciembre.
- Kasfir, S. L. (1992). "Taste and Distaste, the Canon of New African Art", en: *Transition*, N° 57, Indiana University Press pp.52-57. [on line www.JSTOR.org].
- López Anaya, J. (2003). *Ritos de fin de Siglo. Arte argentino y vanguardia internacional*, Buenos Aires, Emecé.
- Martin, J-H., (ed.) (1989). *Les Magiciens de la Terre*. Francia, París, Centre Georges Pompidou y Grande Halle-La Villette.
- Moulin, R. (2003). *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*. París, Flammarion.
- Ortiz, R. (1994). *Mundialización y cultura*, Buenos Aires, Alianza.
- Ortiz, R. (2008). "Globalización/Mundialización", en: Altamirano, C. *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires, Paidós, 105-111.
- Pacheco, M. (2000). "Vectores y vanguardias", en: *Revista Lápis*, N° 158-159, diciembre 1999/enero 2000.
- Ramírez, M. C. (1996). "Brokering Identities. Art Curators and the Politics of Cultural Representation", en: *Thinking about Exhibitions*. Greenberg, Reesa, Ferguson, Bruce W. and Nairne, Sandy (Eds.), Londres, Routledge.
- Said; E. (2006). [1997]. *Orientalismo*. Barcelona, Debolsillo.
- Williams, R. (1981). *Sociología de la cultura*, México, DF, Paidós.
- Williams, R. (1997). [1977], *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península.
- Williams, R. (1989). *La política del modernismo*. Buenos Aires, Manantial.
- Williams, R. (2004). "La fracción Bloomsbury". Versión original. Williams R. (1982) "The Bloomsbury Fraction", en: *Problems in Materialism in Culture*. Londres, Verso. Traducción al español de María Alejandra Aguilar. [Disponible: <http://es.scribd.com/doc/44664537/La-fraccion-Bloomsbury-Raymond-Williams->, consultado: 22-07-2013]

Recibido: 23 de agosto de 2013 Aprobado: 2 de diciembre de 2013

ANEXOS*

Cuadro I - Cantidad de expositores Occidentales

Origen	Continente	País	Expositores		
			Nacimiento	Residencia	Total
Occidentales	Europa	Italia	5	0	5
		Francia	5	4	9
		Alemania	3	1	4
		España	3	0	3
		Inglaterra	2	2	4
		Dinamarca	1	0	1
		Suecia	1	0	1
		Holanda	0	3	3
		Suiza	0	1	1
		América	EUA	7	5
Canadá	1		0	1	
Total Occidentales			28	16	44
No occidentales	África	Zimbawe	1	0	1
		Ghana	1	0	1
		Nigeria	4	0	4
		Benin	2	0	2
		Nepal	1	0	1
		Senegal	1	0	1
		Mozambique	1	0	1
		Congo	2	0	2
		Togo	1	0	1
		Marruecos	1	0	1
		Madagascar	1	0	1
		Costa de Marfil	1	0	1
		Sudáfrica	1	0	1
		Total África			
Caribe	Haití	4	0	4	
Total Caribe					4

* Los cuadros son de elaboración propia a partir de la información disponible en diversos sitios *web* así como en el catálogo de la exposición citados en la bibliografía.

y No occidentales por país y continente

Origen	Continente	País	Expositores		
			Nacimiento	Residencia	Total
No occidentales (continuación)	Asia	India	5	0	5
		Japón	3	0	3
		China	2	0	2
		Tibet	2	0	2
		Total Asia			12
	América Latina	Brasil	3	0	3
		México	2	0	2
		Cuba	1	0	1
		Panamá	1	0	1
		Total América Latina			7
	América del Norte	Canadá	2	0	2
		Arizona	1	0	1
		Total América del Norte			3
	Oceanía	N. Zelanda	1	0	1
		Australia	5	0	5
		N. Guinea	2	0	2
		Total Oceanía			8
	Ex Europa del Este	Checoslovaquia	1	0	1
		Total Ex Europa del Este	1		1
	Medio Oriente	Israel	1	0	1
Turquía		1	0	1	
Irak		1	0	1	
	Total Medio Oriente	3		3	
Total No occidentales					56

Cuadro II
Expositores Occidentales por país y continente de origen y/o residencia

Origen	Europa	América del Norte	Totales (44)			
Occidentales Nativos	Italia 5 Giovanni Anselmo Alighiero Boetti Francesco Clemente Mario Merz, Enzo Cucchi					
	Francia 5 Jean-Pierre Bertrand Christian Boltanski, Marc Couturier, Louise Bougeois, Daniel Burén	Estados Unidos y Canadá Occidental Denis Adams John Baldessari James Lee Byars John Knight Barbara Kruger Nancy Spero Jeff Wall Lawrence Weiner Subtotal: 8				
	Alemania 3 Hans Haacke, Rebecca Horn, Anseim Kiefer					
	España 3 Miralda Juan Muñoz , Zush					
	Inglaterra 2 Richard Long Tony Cragg					
	Dinamarca 1 Per Kirkeby					
	Suecia 1 Claes Oldenburg y Cosje Van Buggen					
	Subtotal: 20			28		
	Occidentales por residencia		Francia 4 Jean-Michel Alberola, Argelia Braco Dimitrijevic, Sarajevo Uya Kabatov, Ucrania. Yong Ping Huang, China	Estados Unidos Nam June Paik, Corea On Kawara, Japón Alfredo Jaar, Chile Erik Boulatov, Rusia Krzysztof Wodiczko, Polonia Subtotal: 5		
			Holanda 3 Marina Abramovic, Serbia Ulay, RFA. Stanley Brouwn, Suriname			
			Alemania 1 Sigmar Polke, Polonia			
			Inglaterra 2 Shirazeh Houshiary, Irán Rashedd Araeen, Pakistán			
			Suiza 1 Daniel Spoerri, Rumania			
			Subtotal: 11			16

Cuadro IIIa**Expositores No occidentales por país, continente de origen y residencia**

África	Caribe (cultura africana)	Asia	América Latina
Zimbabwe 1 Henry Munyaradzi	Haití 4 Gabriel Bien-Aimé, Wesner Philidor, Georges Liautaud, Patrick Vilaire	India 5 Bowa Devi, Jivya Soma Mashe, Raja Babu Sharma, Jangarh Singh Shyam, Acharya Vyakul	Sudamérica 3
Ghana 1 Kane Kwei			Brasil 3 Maestre Didi, Ronaldo Pereira Regó, Cildo Meireles
Nigeria 4 Sunday Jack J. Akpan, Mile Chukwukelu, Twins Seven Seven, Chief Mark Unya/ Nathan Emedem	Total: 4	Japón 3 Hiroshi Teshigahara, Tatsuo Miyajima, Tatsuo Kawaguchi.	Centro américa 4
Benin 2 Dossou Amidou, Cyprien Tokoudagba		China 2 Jie Chang Yang, Gu Dexing	México 2 Felipe Linares, Julio Galán
Nepal 1 Nuche Kaji Bajracharya		Tibet 2 Temha Rabden, (3) Lohsang Thinle/Lobsang Palden/Bhorda Sherpa, Nyalam	Cuba 1 José Bédia
Senegal 1 Seni Awa Cámara			Panamá 1 Enrique Gómez
Mozambique 1 John Fundi			Total: 7
Congo 2 Bodys Isek Kingelez, Chéri Samba		Total: 12	
Togo 1 Agbagli Kossi			
Marruecos 1 Boujemaá Lakhdar			
Madagascar 1 Efiambelo			
Costa de Marfil 1 Frédéric Bruly Bouabré			
Sudáfrica 1 Esther Mahlangu			
Total: 18			

Cuadro IIIb**Expositores No occidentales por país, continente de origen y residencia**

América del Norte	Oceanía	Ex Europa del Este	Medio Oriente
Canadá 2 Paulosee Kuniliusee, Norval Morrisseau	Nueva Zelanda 1 Neil Dawson	India 5 Bowa Devi, Jivya Soma Mashe, Raja Babu Sharma, Jangarh Singh Shyam, Acharya Vyakul	Sudamérica 3 Brasil 3 Maestre Didi, Ronaldo Pereira Regó, Cildo Meireles
Arizona 1 J. Ben Jr	Australia 5 Ken Unsworth, Jimmy Wululu Jack Wunuwun, John Mawandjul, 6 artistas de la comunidad aborigen Yuendumu	Japón 3 Hiroshi Teshigahara, Tatsuo Miyajima, Tatsuo Kawaguchi	Centro américa 4 México 2 Felipe Linares, Julio Galán
Total: 3	Nueva Guinea 2 Cleitus Dambi/ Nick Dumbrang/ Ruedi Wem, Ñera Jambruk	China 2 Jie Chang Yang, Gu Dexing	Cuba 1 José Bédia
	Total: 8	Tibet 2 Temha Rabden, (3) Lohsang Thinle/Lobsang Palden/Bhorda Sherpa, Nyalam	Panamá 1 Enrique Gómez
		Total: 12	Total: 7

Cuadro IV**Expositores por tipo de ocupación**

Origen	Artistas	Artesanos ligados al culto	Artesanos laicos
Occidentales	44	0	0
No occidentales	27	19	10

Cuadro V
Expositores por grupo de edad

Origen	Grupos de edad					
	20-29	30-39	40-49	50-59	60-69	70-79
Occidentales nativos	0	3	14	8	2	1
Occidentales residentes	0	3	4	5	0	0
No occidentales	4	12	12	16	7	1

Cuadro VI
Expositores por tipo de formación

Origen	Formal	Informal
Occidentales	44	2
No occidentales	16	38

Cuadro VII
Participaciones en eventos internacionales

Origen	Previos a1989			
	Bienal de Venecia	Documental de Kassel	Otras Bienales	Total
Occidentales	23	27	17	67
No occidentales	2	2	3	7
Origen	Posteriores a 1989			
	Bienal de Venecia	Documenta de Kassel	Otras Bienales	Total
Occidentales	18	10	9	37
No occidentales	4	1	3	8